



## Antonio Félix Vico Prieto

Breve encuentro: el *décalage* como herramienta para el estudio de música diegética y no diegética en contextos educativos

Brief Encounter: using *décalage* for research in diegetic and nondiegetic music in educational contexts

Músico profesional

Contacto: [antoniofelixvico@gmail.com](mailto:antoniofelixvico@gmail.com)

Enviado: 01/08/2018

Aceptado: 06/10/2018

### Resumen:

El *décalage*, término francés que define la falta de concordancia o diferencia entre dos cantidades o valores (en el que uno de los cuales suele ser un promedio o una cantidad de referencia), es utilizado con frecuencia en los estudios sobre estética artística para investigar, sobre todo, los elementos relacionados con el medio audiovisual, entre ellos, la música para la imagen. Nuestra actividad docente en la Universidad de Jaén nos ha llevado a analizar en varias asignaturas (por ejemplo: Entorno estético y contexto lúdico, o Artes plásticas y cultura audiovisual) el papel del montaje en el medio audiovisual y cómo la música construye la realidad que vemos en pantalla. La dificultad para el aprendizaje de estas nociones por parte del alumnado nos llevó, para así proponerlo en este artículo, al uso del citado *décalage* como herramienta para una comprensión profunda del papel de la música en los medios audiovisuales.

**Palabras clave:** Audiovisual; Contexto educativo; Investigación; Música.

### Abstract:

*Décalage*, is a French term that defines the idea of “out of balance” or the difference between two values (in which one of them is usually a reference of quantity). *Décalage*, as a tool, is frequently used in artistic researches related to audio-visuals and music for the image. Furthermore, *décalage* has improved our teaching at the University of Jaén (in subject such as: Aesthetic context, or Visual arts and audio-visual). *Décalage* has turn into a perfect way to go deeper in the role of montage in audio-visuals and how music works in movies or documentary films. Consequently, the use of *décalage* in our educative context has become a real new technology to understand how artistic methods works in audio-visuals.

**Keywords:** Audio-visual; Educational context; Research; Music.

## 1. INTRODUCCIÓN

Son muchas las películas que hemos estudiado en clase en relación con la música para la imagen: *Excalibur* (Boorman, 1981), con la que disfrutar de la presencia de la música de Wagner en el cine, *Pesadilla antes de navidad* (*The Nightmare Before Christmas*; Selick and Burton, 1993), que encarna la nueva concepción de la música para el cine de animación, etc. Pero, si hay una película que pueda servir de ejemplo claro para el uso del *décalage* en el medio audiovisual, esa es, sin duda: *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, 1945) de David Lean. Curiosamente, es una película con un solo tema musical, el concierto nº 2 de Rachmaninov (1929), concierto que sale y entra dentro de las escenas de la película, jugando con la realidad que vemos en pantalla, alimentando el *flash back* que narra el guion de la misma. Es realmente extraordinario observar cómo la música se convertía en diegética o no diegética (términos que explicaremos más adelante) en el paso de un plano a otro, dando de forma muy sencilla sentido a la narración temporal. Por otra parte (aunque hay escenas otras en que la música no funciona de forma precisa), creemos que la música es, sin duda, la apropiada para los distintos momentos de la historia, hecho que nos sugiere ciertas preguntas clave: ¿la imagen estaba pensada para la música? ¿Es la música la que realza la emoción de una escena aparentemente fría? Quizá por eso, lo primero sería preguntarnos si Lean pensó que este tema era el ideal para su película, o quizás, no tenía ninguna música que utilizar y el concierto de Rachmaninov llegó por casualidad, siendo este posible punto de vista, una idea que cambiaría toda una investigación como esta.

Nos parece interesante recordar la época en la que se rodó: la primera mitad del siglo XX, concretamente el año 1945. Aunque nos pueda parecer extraño, en esa época debía estar muy cercano el espíritu postromántico (mucho más después de la segunda gran guerra de ese siglo), por lo que a los contemporáneos que disfrutaran de la proyección de la película, les debería de recrear un sentimiento que a nosotros ya no nos ha alcanzado. La obra en cuestión llegó a ser un pequeño éxito por entonces, la composición del concierto nº 2 es de 1929, y las primeras grabaciones son de un par de años antes del estreno de la película. La grabación que hemos utilizado para este estudio es de 1940 (reeditada en 1999) e interpretada por Leopold Stokowsky junto a la orquesta de Filadelfia.

El trabajo de análisis (el *décalage*) de este pequeño proyecto educativo se basa en la visión como investigadores acerca de lo que vemos en pantalla. El método de trabajo es, por tanto, ordenar los planos con música y aportar el comentario explicativo. Están minutados para que, tanto investigadores, profesores, alumnos, o lectores, puedan seguir de forma correcta la correlación entre la lectura de este texto y el visionado de la película. También se añaden la parte del concierto del que Lean toma la música: *adagio moderato*, *adagio sostenuto*, o *allegro scherzando*.

## 2. LA MÚSICA EN EL MEDIO AUDIOVISUAL

Todos somos conscientes de que la música de un trabajo audiovisual construye de alguna forma o de otra, la realidad de lo que estamos viendo en pantalla. Francisco Cruces, posee una excelente línea de investigación que avala esta línea de pensamiento. Para Cruces, la música en un trabajo audiovisual realmente no funciona con “sonidos”, sino con la escucha. Para cualquier investigador en arte, sobre todo si es investigador en música, sabrá que esta cuestión no es nada trivial. Así, podríamos establecer niveles sucesivos de escucha. “Oír” un sonido, sin poner atención. “Escuchar” supone ya una desviación de la atención, en el sentido de separarlo como objeto de

percepción. En un siguiente nivel, “entender” un sonido conlleva atribuir sobre él causas, efectos, orígenes, realizando inferencias sobre la relación que mantiene con el mundo. Pero “comprender” un sonido, en un sentido plenamente musical, significa captar la relación que éste mantiene con otros dentro de un conjunto, orden o pauta de organización sonora. Consiste en reconstruir cognitivamente el todo del que forma parte (Cruces, 2002).

Es este motivo, la escucha y su reconstrucción en nuestra memoria, lo que hace que los compositores de música para la imagen coincidan en señalar que su música busca intensificar los pensamientos internos de los personajes y el mensaje interno de la acción, que será lo que el espectador recoja si ofrece la escucha y sensibilidad necesaria. Según el investigador Tony Thomas, cuando un músico de cine aborda una escena con terror, alegría o misterio, lo que realmente busca es encontrar un enlace comunicativo entre la pantalla y el espectador, que abarca y envuelve a todos en una sola experiencia (Thomas, 1979). La teoría cinematográfica, de hecho, asume que la música de los trabajos audiovisuales, invita a establecer una relación entre el estado de ánimo de un personaje, la comprensión del contexto de sus acciones y la valoración moral del personaje sobre la base de este conocimiento (Smith, 1999). Fue el compositor Aaron Copland (1955) quién, hablando de las bondades de la música para la imagen, expresaba que la pantalla de cine, la imagen en sí, es una propuesta bastante fría. Su máxima tenía como objeto mostrar la evidencia de que pocos espectadores negarían que la música contribuye a la experiencia cinematográfica.

Según Brown (1994), los espectadores acaban comprendiendo el sentido de la narración en imágenes, a través del montaje que se representa en pantalla mediante planos asociados unos con otros, es lo que se llama convención y naturalidad del lenguaje cinematográfico (Fernández, 1999). La música, unida al diseño de sonido visto como una entidad global, ayuda sin duda, a que el montaje fluya con naturalidad y el espectador entre de lleno en la narración de un audiovisual evitando que este pueda percibir el “engaño” que supone el paso de un plano a otro. De hecho, Sergei Eisenstein ya fue uno de los pioneros en extender la noción de montaje visual uniéndolo a la banda de sonido y música, y sugirió que el espectador incorpora el mismo el proceso de síntesis para dar sentido a toda la representación cinematográfica que se le mostraba en pantalla (Brown, 1994).

### 3. LA MÚSICA DIEGÉTICA Y NO DIEGÉTICA

La teoría cinematográfica comúnmente se refiere al mundo ficticio, imaginario y narrativo de la película como la diégesis. En contraste, la no-diégesis se refiere al mundo objetivo en el que se halla el espectador, pantallas de cine, proyectores, actores y aspectos técnicos de la película. En términos de realidad física, la música como idea acústica pertenece a la no-diégesis. Lógicamente, a menos que ese sonido fuera parte de una escena que apareciese dentro de una película (como en una película sobre un instrumento o la vida de un compositor), estos sonidos musicales deberían restar valor al sentido de realidad de la película en lugar de agregarla.

Utilizando un ejemplo realmente divertido sobre el uso de esta noción, los amantes del cine recordarán la comedia de Mel Brooks *Blazing Saddles* (1974), en donde un *sheriff* cabalga por el desierto, con un acompañamiento musical aparentemente apropiado, pero, de pronto, se encuentra cara a cara con la orquesta de Count Basie, interpretando, la que en este caso es la pieza inapropiada, *Spring in Paris*. La realidad ficticia (diegética) y no ficticia (no diegética) colisionan y se suman al humor de la escena. Probablemente no sea una coincidencia que Brooks, el director y guionista de la película, también sea compositor de música, por lo que habría sido particularmente sensible a jugar con este tipo de convención y esas partituras. La conclusión, por lo tanto, es que el

público toma, de forma selectiva, solo a la parte de la música que tiene sentido con la narrativa (Levin & Simons, 2000).

Es de esta manera, utilizando este juego de diégesis y no diégesis, como la música logra proporcionar continuidad entre los distintos planos, por ejemplo, cuando la cámara alterna entre primeros planos y planos medios de dos personas mirándose una a otra. Es más, la música dirige la atención a las características importantes de lo que sucede en pantalla dándole coherencia y estructura. La música para la imagen induce a entender el estado de ánimo de un personaje, y por supuesto, la música aporta significado y propicia la narración, especialmente en situaciones ambiguas (Cohen 1993, 2005; Levinson 1996).

#### 4. DÈCALAGE DE MÚSICA DIEGÉTICA Y NO DIEGÉTICA EN BREVE ENCUENTRO

Tal y como comentábamos en la introducción de este trabajo, proponemos un estudio de la música de la película *Breve encuentro*, utilizando la herramienta del *décalage*, que nos ha de servir como instrumento de análisis (a investigadores, profesores y alumnos) para descubrir el papel del recurso del montaje, tanto de imagen como de música, en el medio audiovisual, pormenorizando, sobre todo, la idea de cómo la música construye la realidad que vemos en pantalla. El análisis se ha hecho por escenas, y se puede seguir de forma sencilla junto al visionado de la película de Lean. Este visionado será de extraordinario valor si este ejercicio se desarrolla dentro del ámbito educativo, como, de hecho, proponemos desde el principio de este trabajo.

##### 4.1. Escenas

###### 1. Títulos de crédito

De forma brusca aparece en el primer segundo de la película el sonido del concierto nº 2 de Rachmaninov. Es el inicio de la obra: *allegro moderato*, suena de forma temperamental, es la imagen sonora de la película, sin duda. Recrea el sentimiento de desasosiego de la protagonista en la historia de amor, aunque, a nuestro parecer, esta es una de las escenas donde no funciona de forma precisa la música, creemos que en los títulos de crédito se nos debe de llevar al “mundo” donde va a suceder la historia. *Breve encuentro* es una historia de amor entre dos personas adultas, un amor romántico e ideal. La corrección de la película es intachable, por eso creemos que la música nos lleva a un mundo mucho más agitado, en todo caso, una historia de amor más turbulenta. Quizá el inicio del tema con piano, seguido de la sección de cuerdas es demasiado “arrebataador” para la historia que vamos a ver. Otras partes del propio concierto serían más apropiadas para el sentimiento de la obra, por ejemplo, el tema del segundo movimiento *adagio sostenuto* hubiera sido más adecuado, teniendo en cuenta que además Lean no utiliza ningún plano de sincronía respecto la música. La razón puede ser hacer coincidir el inicio de la pieza con el de la acción en pantalla.

Quizás ver la película en 1945, donde la composición de esta obra era casi coetánea, puede explicar que es el momento más adecuado del concierto. También la tradición de música para cine es otra explicación, o quizás a Lean le parecía lo más apropiado para reflejar el mundo interior que posteriormente reflejará la protagonista.

## **2. Remembering 7:07 (*Adagio sostenuto*)**

La protagonista (Celia Johnson) comienza a recordar en voz en *off* todo lo sucedido aquella tarde. La escena esta subrayada por un pequeño motivo de viento madera, motivo que sirve de *leitmotiv* a lo largo del film. Cada vez que la actriz se evade de la realidad de la acción para pasar a su pensamiento interior, la música pasa al tres por cuatro con cuerda y melodía de viento. No hay ninguna sincronía en las escenas, la música empieza, habitualmente, una vez comenzada la voz en *off*, y desaparece con algún motivo externo como el inicio de una conversación.

## **3. El gramófono 13:15 (*moderato allegro*)**

Nos parece una de las escenas más interesantes desde el punto de vista musical. La protagonista pone “su música” en el gramófono donde suena de forma diegética la parte central del primer movimiento del concierto de Rachmaninov, la misma música se convierte en no diegética cuando la actriz comienza su *remembering*, esto da pie al *flash back* donde vemos el desarrollo de la historia de amor. La música, sin duda, si refleja aquí el desasosiego del interior de Celia Johnson. A nosotros empieza a llegarnos su pequeña tragedia personal. Creemos que de forma “natural”, la narración sintoniza con la música que escuchamos. Esta desaparece en cuanto la memoria de la protagonista se convierte en la realidad presente de la película. La única parte de este momento que sincroniza con la imagen es cuando el piano deja su dialogo dando pie al viento madera que expone la melodía de forma muy suave, es ahí cuando comienza la voz en *off*. Los cambios en los motivos musicales son aprovechados para dar intensidad a los mensajes de la actriz. La música prosigue hasta la recreación del café y acaba con las palabras de Trevor Howard.

## **4. De nuevo voz en *off* 18:26 (*adagio allegro*)**

Cada vez que la protagonista recuerda la acción pasada se subraya con algún motivo de piano, como en 29:10 etc. (como este motivo se repite solo haremos referencia a él cuando sea realmente importante en el desarrollo de la acción).

## **5. El organista 20:34**

Música de carácter diegético que aparece sin ser de la partitura de Rachmaninov. Es perfecta, destaca una acción trivial de Celia paseando por los alrededores de la estación, música callejera, feliz, al igual que el sentimiento de la actriz en este tramo de la película, que comienza a tener una esperanza de tener una vivencia nueva.

## **6. El trio del restaurante 21:30**

Se repite la idea de una música que surge dentro de la propia acción y que subraya los diálogos de los protagonistas. Hay bromas e ideas felices que llenan el paseo. La música es ideal para estos comentarios, de hecho, la música acaba y se introduce dentro del propio comentario, es una forma muy fina de hilar la idea diegética y no diegética. Nace como diegética, y de forma virtual se convierte en no diegética apoyando los diálogos de la acción. Hay una sincronización muy interesante resaltando el sonido del cello cuando vemos a la ejecutante en pantalla.

## **7. Música de créditos 24:20**

¡Música de cine dentro del propio cine!, muy interesante, quizás Lean no pensó en nada de esto y solo introdujo esta escena como curiosidad, pero aun así es muy atrayente. A nuestro juicio, es estupendo. Quizá el mejor plano sea el de la escena del órgano subiendo en el cine (25:23), la música aparece antes de que veamos que pasa en pantalla, primero observamos el rostro de los protagonistas, y cuando vemos el fin de la ejecución, es cuando nos damos cuenta del desenlace. Otra escena de música diegética.

## **8. El rostro de Celia 30:20 (*adagio sostenuto*)**

Bellísima imagen de rostro de la actriz en el comienzo de su aventura romántica, subrayada por los arpeggios del piano de Rachmaninov. Este es, sin duda, uno de los momentos donde la música funciona perfectamente con la imagen. Nos introducimos en el interior de la protagonista, aparentemente vemos una idea de sincronía en el *crescendo* del discurso de piano y la acción de levantarse y abrir la puerta del café.

## **9. ¡lo volveré a ver! 38:40 (*allegro*)**

Escuchamos los motivos principales del tercer movimiento del concierto, la conversación del piano con la orquesta. Estos momentos se funden en el tiempo con la visita al cine y el sonido de la música del proyector. La función musical es prácticamente la misma que el anterior párrafo comentado. Muy bello el paseo en barca con la música de Rachmaninov, se recoge el sentimiento de la pareja. La música tiene esa tilde de alegría. Curiosamente, la declaración de amor en el cobertizo no está subrayada con música. Quizá David Lean vio que el silencio en este momento sería mucho más expresivo que cualquier motivo musical.

## **10. El gramófono otra vez 45 :53 (*moderato allegretto*)**

Una idea musical excelente. Vemos el paseo por el andén de la pareja mientras suena la música de Rachmaninov, quizá algo dramática aparece la melodía del primer movimiento de su concierto de piano, no nos cuadra. Pero en el plano siguiente reconocemos la realidad de la acción. Es el gramófono de casa que suena mientras ella recuerda. La música no es la apropiada para este momento tan romántico, pero para Lean es una forma de sacarnos del pensamiento de ella de forma impactante. El director ha hecho coincidir la música real con el ruido del tren al partir. Tenemos así un momento muy interesante de música diegética, que funciona en la realidad de la acción, simplemente es, un disco que suena, y, además, nos arrebatamos del pasado. Quizá es uno de los momentos más sutiles de la película. La misma música del gramófono nos transporta al pasado esta vez con un motivo de piano muy adecuado. Asistimos a la idealización del futuro donde ella baila con Trevor Howard. Es significativo y curioso el salto del tiempo: mostrar una idea futura desde el pensamiento en *flash back*. Aparecen ideas muy interesantes de sincronía en las cadencias del piano y los momentos más felices de la voz en *off*, por supuesto el baile queda resaltado por un vals, el ruido de orquesta en la ópera y una mandolina en Venecia.

**11. El teléfono 50:10 (*moderato*)**

El mismo motivo de los títulos de crédito sirve para subrayar la escena de Celia mintiendo a la amiga para tapar su aventura. La música funciona de forma perfecta, he aquí un ejemplo versátil de un mismo motivo. Las pausas de los arpeggios del piano son utilizadas para los diálogos por teléfono.

**12. Paseo por el campo 55:00 (*adagio*)**

Las escenas de paseo de la película son, a nuestro juicio, las que mejor funcionan con la música de Rachmaninov. Reflejan el sentimiento mutuo de amor de la pareja y la belleza de los paisajes que los rodean. Curiosamente, como en la escena anterior, el primer beso no está subrayado con ningún motivo o melodía. La música comienza justo al salir del restaurante, es la parte central del segundo movimiento, la melodía principal transcurre y los planos aparecen sobre ella, no hay sincronía aparente, solo el beso en el puente parece estar resaltado más por un *fade in* que por un efecto deseado de la música.

**13. La casa de los amantes 1:01:20 (*moderato*)**

Suena el motivo de los créditos, a nuestro juicio, el piano de Rachmaninov no funciona, no creemos que refleje nada de la acción ni del sentimiento de la chica, quizá solo aparece como un segundo *leit motiv* de la película. La carrera en la lluvia (1:04:41) está en el mismo ámbito, aquí el motivo musical es adecuado, pero desearíamos escuchar un breve motivo *ex profeso* para esta acción. Desde nuestro punto de vista, no está bien resaltada, no refleja el estado de ánimo de la actriz, y tampoco subraya la acción de la carrera en la calle mojada. Quizás aquí una línea de música sincronizada con el plano hubiera solucionado el problema.

**14. Paseo por la ciudad 1.07.10 (*adagio*)**

Quizá una de las mejores escenas de la película de Lean. Suena el piano del *adagio* del segundo movimiento, este tema para mí sí sería el *leit motiv* de la película. Es perfecto. Refleja el sentimiento de soledad de la protagonista, la ciudad sombría de noche. Es un breve motivo de cuerda que creemos que luego se ha utilizado mucho en la literatura para cine. Perfecta también en el reencuentro con Trevor, la música suena de forma simple, una melodía de cuerda que sirve para resaltar la escena de amor. Los amantes se van separar. La música no refleja dramatismo, sino un sentimiento romántico. No hay sincronía aparente en toda la escena, solo pequeños *fade out* para los diálogos con el policía. El tren partiendo en esta escena es maravilloso resaltado por leve arpeggio de piano.

**15. Paseo *reprise* 1:15:50 (*adagio sostenuto*)**

Bellísimos, a nuestro juicio, los dos paseos (1:07:1) son los mejores momentos de la relación entre música e imagen. El motivo de cuerdas funciona de forma perfecta reflejando los sentimientos de la pareja. El final con la vecina cotilla es tan brusco como el final de la música de Rachmaninov.

## 16. vuelta a la realidad 1:21:22 (*adagio*)

La música de nuevo se nos ofrece de forma diegética. La realidad del gramófono trae a Celia al presente. Rachmaninov sirve de puente entre el *flash back* y lo real, los títulos de crédito ofrecen el mismo motivo de inicio. Celia aparece en casa, el motivo de la música del *adagio* crece a la par que la resolución de la película, el llanto de la protagonista sincroniza con el motivo final del primer movimiento de la obra.

## 5. CONCLUSIÓN

A nuestro juicio, el uso del *décalage* para una investigación (que debe de desarrollarse en el ámbito educativo) que plantea analizar cómo funciona la música en el medio audiovisual, demuestra ser una herramienta de gran calado. Resulta muy interesante describir y descubrir cómo se puede utilizar una música como la del concierto nº 2 de Rachmaninov para toda una película, en este caso, la extraordinaria *Breve encuentro* de David Lean. Si nos centrásemos en conclusiones eminentemente técnicas, creemos que el director tuvo como problema principal la sincronización. Hay escenas como por ejemplo *el paseo en la lluvia*, donde deseáramos que la imagen este acorde con la sucesión de planos. Aunque, por otra parte, sin duda, los momentos más románticos de la película son perfectos para la armonía del concierto de piano de Rachmaninov.

Vista la obra de David Lean con la perspectiva del tiempo, nos apetecería que la música fuese un poco más simple en su construcción, hay “desasida información musical” en los planos donde esta aparece. Esto es, quizá, producto de la larga tradición que hoy día ya tenemos como espectadores, que nos hace buscar referencias que nos sean más válidas. Por eso creemos que deberíamos tener presente, como comentábamos en la introducción, que esta película se concibió en un momento que no es el nuestro. La visión estética ha cambiado desde aquel lejano 1945, y, por supuesto, tenemos casi un siglo más de literatura en cuanto a música para cine. Quizás sería un buen trabajo de investigación, a la par personas coetáneas al nacimiento de la película nos comentaran la música de *Breve encuentro*.

## 6. REFERENCIAS

- Boorman, J. (dir.) (1981). *Excalibur*. [Audiovisual]. UK y EEUU: Orion Pictures / Warner Bros.
- Brooks, M. (dir.) (1974) *Blazing Saddles*. [Audiovisual]. EEUU: Warner Bros.
- Brown, R. (1994). *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley, CA: University of California.
- Cohen, A. J. (1993). Associationism and musical soundtrack phenomena. *Contemporary Music Review*, 9, 163–178.
- Cohen, A. J. (2005). How music influences the interpretation of film and video: Approaches from experimental psychology. En R. A., Kendall & R. W. H. Savage, (eds.). *Selected reports in ethnomusicology: Perspectives in systematic musicology* (Págs. 15-36). Los Angeles: Department of Ethnomusicology, University of California.
- Copland, A. (1955). *Música e imaginación*. Buenos Aires: Emecé Editores.



Cruces, F. (2002) Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *Revista Transcultural de Música*, Vol. 6, 1.24.

Fernández, F. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

Lean, D. (1945) *Breve encuentro*. [Audiovisual]. Madrid: Divisa.

Levin, D. T. & Simons, D. J. (2000). Perceiving stability in a changing world: Combining shots and integrating views in motion pictures and the real world. *Media Psychology*, 2, 357.80.

Levinson, J. (1996). Film music and narrative agency. En D. Bordwell & N. Carroll (eds.). *Post.theory: Reconstructing film studies*. (Págs. 248-282). Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Rachmaninov, S. (1999) [1929, 1940]. *Concierto para piano nº 2*. [Archivo sonoro/CD-Room]. USA & Canada: Naxos Historical.

Selick, H. (dir) & Burton (prod.) (1993). *The Nightmare Before Christmas*. EEUU: Touchstone Pictures / Walt Disney Pictures / Skellington Productions.

Smith, J. (1999). *Movie music as moving music: Emotion, cognition, and the film score*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Thomas, T. (1979). *Film score: The view from the podium*. South Brunswick, NJ: A. S. Barnes.

